Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/saggiodirobustia00giro

SCULTURA
DEI GRECI

G. Zanon del.

SAGGIO

DI

ROBUSTIANO GIRONI

INTORNO

ALLA SCULTURA DEI GRECI

MILANO

DALLA TIPOGRAFIA DEL DOTTORE GIULIO FERRARIO

MDCCCXXIII.

A . GIVSEPPINA . VASSALLI

DAMIGELLA

VEZZOSA . SAGGIA . MODESTA

CVI . RIDENTE . INFIORA . EBE . LE . GVANCIE

DIMESTICA

ALLE . SCIENZE . ED . ALLE . ARTI . INGENVE

CRESCIVTA . ALL'OMBRA . DELLE . VIRTV' . MATERNE

MENTRE . CON . NODO . IN . CIEL . ORDITO

PER . MANO . D'AMOR . SI . STRIGNE

CON . ERCOLE . VISCONTINI

GIOVANE . LEGGIADRO . GENTILE

D'OGNI . PIV' . VENVSTO . SAPERE . ADORNO

DI . CORTESIA . DI . FEDE . DI . AVREI . COSTVMI

LIMPIDO . SPEGLIO

ROBVSTIANO . GIRONI

PREFETTO

DELLA . CESAREA . BIBLIOTECA . DI . MILANO

ALLA . DILETTA . AVVENTVROSA . DISCEPOLA

DEGNA . CHE . IL . NOME . SVO . DI . BEGLI . INNI

SI . FREGI . E . SPLENDA

QVESTO . LIBRO

OFFRE . PRESENTA . DEDICA

DE' VOTI . SVOI . PAGO . E . CONTENTO

DORMITE . LIETI . SONNI . O . FIDI . AMANTI

DOLCE . SPIRANDO . L'VN . DELL'ALTRO . IN . SENO

AVRE . DI . AMOR . CHE . COLL'ETA' . VOLANTI

NON . VENGAN . MENO

LA SCULTURA
DEI GRECI.

I tentativi degli uomini onde rappresentare la propria immagine, furono fatti prima sul legno, poscia sul sasso. Ma le più antiche immagini non erano che segni, direm quasi, di convenzione: picciole colonne, ceppi, are o sassi quadrati (1). Il simulacro di Minerva che anticamente conservavasi nell'Acropoli, non consisteva che in un palo, o legno informe (2). Quale distanza fra quel tronco grossolano, ed il simulacro che di quella medesima Diva fu costrutto da Fidia e collocato nel Partenone, e che, al dire di Massimo Tirio, non era in alcuna parte ai versi Omerici inferiore? Su tali colonne o masse vennero quindi collocate certe pietre rotonde, le quali rozzamente figuravano la testa di quella persona, che con sì fatto simulacro volevasi rappresentare: due altre pietre collocate nelle parti inferiori ne rappresentavano i piedi; e quando collo scorrere dei tempi per indicar le braccia vi furono attaccati due pezzi di legno che pendevano lungo i lati, si ebbe se non la vera forma del corpo umano, almeno una massa che in qualche maniera lo

Prima origine della scultura

(1) V. *Religione de' Greci*, pag. 334.

(2) *Sine effigie rudis palus et informe lignum* Tertull. *adv. gentes.* Di simile forma era anche l'antica Cibele, di cui parla T. Livio 29, 11. V. ancora *Fragm. Epigr. Callim. cur. Bentleo*, N.° 105.

esprimeva. Mercè del contorno della colonna che pendeva sulle pietre rappresentanti i piedi venne pure ad esprimersi una leggera immagine dei vestimenti: alcune linee parallele, tagliate a guisa delle scanalature lungo il vivo della colonna, bastarono perchè fosse indicata almeno l'intenzione di tracciarvi le pieghe. Tale fra le altre si presenta tuttora la statua di Giunone Lucina nella villa Mattei in Roma. Que' primi artefici andavano per tal modo co' loro rozzi scalpelli preparando l'origine della scultura, di cui erano quasi un abbozzo od un germe sì fatte opere grossolane: simili appunto a que' rustici cantori, che precedettero Tespi, i cui inni e balli in onore del Dio delle vendemmie somministrarono l'idea della tragedia, che venne da Eschilo ingentilita, e da Euripide e da Sofocle perfezionata. Tali monumenti dicevansi *ermi*, cioè *grandi pietre*, e cotal nome fu conservato anche nelle opere che ad imitazione degli antichi ermi fatte furono dopo che la scultura giunta era alla sua perfezione (1). E forse, al

Ermi

(1) Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek etc. Antiquitys*, Tom. I. pag. 126. Quest' autore è d'avviso che non siasi da principio conosciuta alcuna determinata proporzione nelle dimensioni degli ermi, e che quindi l'artefice che nel progredire de' tempi misurando il piede d'un uomo, ed osservando che questo era pressochè la sesta parte dell'umana statura, diede al termine od agli ermi sei volte la lunghezza del piede che si presumeva essere proprio dell'uomo cui volevasi rappresentare, fu realmente quegli che fe' nascere l'arte; e che la scultura perciò non potè appellarsi un'arte se non quando conobbe almeno all'ingrosso le proporzioni della natura, cui intendeva d'imitare.

Gli Etimologisti fanno derivare il vocabolo *erme* od *erma* dal verbo *ἐίρειν*, *annunciare*, *indicare*, forse perchè tali pietre quadrate servirono anche d'indizio o termine nelle vie, ne' campi, nelle piazze ed in altri sì fatti luoghi. *Hermes, viator est calcans et terens itinera*, dice Franc. Jun. *in Elog. Ling. Hebr.* Quindi è che con tal nome fu specialmente indicato Mercurio; perchè questo Nume (essendo a lui attribuita in particolar modo l'eloquenza) veniva secondo Suida, rappresentato sotto la forma di statue quadrate o cubiche per indicare che la verità, unico scopo dell'eloquenza, è sempre a sè stessa somigliante da qualsivoglia lato si riguardi Secondo Macrobio, e lo stesso Suida, ed altri, gli *ermi* co' quali originalmente si rappresentava Mercurio devono forse la loro forma a qualche mistica allusione. Servio è d'avviso ch'essi traggano la loro origine dall'essere state a Mercurio, mentre dormiva, recise le mani e i piedi. Il Guasco (*De l'usage des statues etc.*) crede che in seguito gli *ermi* prendessero quasi la figura delle mummie Egizie. V. Winkelmann, *Storia ec.* Vol. I. pag. 8 e seg. ediz. di Roma.

dire del chiarissimo Agincourt, cosa più convenevole sarebbe il considerare que' monumenti meno come tentativi dell'arte, che come simboli grossolani adoperati da quasi tutti i popoli per conservare la memoria di un avvenimento, per esprimere un essere divino, e finalmente per rappresentare una qualsivoglia idea prima dell'invenzione delle arti stesse ed anche della scultura propriamente detta. Col progresso dei tempi l'arte cominciò a porre una testa su tali colonne o pietre; poscia tracciovvi i caratteri del sesso, e più tardi ancora vi aggiunse i piedi ed una parte delle gambe. Di sì fatta specie erano gli ermi di Minerva, che Attico dalla Grecia trasmessi avea a Cicerone (1). Hancarville parla del frammento di uno di tali antichi ermi, che da Venezia fu trasportato in Inghilterra: la testa, ch'era mutilata, avea gli occhi chiusi; i capelli vi erano appena indicati con semplici linee, ed in simile guisa vedevasi pure tracciato il sesso virile: sui lati vi si scorgeva scolpito un *alpha* della più antica forma, ed un *sigma* rovesciato e simile a quei che si veggono nelle medaglie d'argento di Posidonia; le quali due lettere sono certamente l'avanzo dell'iscrizione che annunziava la Deità dall'erme rappresentata. Quest'antichissimo metodo d'indicare il Nume con iscrizioni scolpite sui lati dell'erme passò quindi sulle gambe, sulle coscie ed anche sui fianchi delle statue, e continuò pure ne' bei tempi dell'arte; poichè leggiamo che Mirone, il quale vivea nell'Olimpiade LXXXVI., aveva incise alcune lettere d'argento sull'Apolline da lui fatto per Agrigento.

Progressi della scultura

Gli anzidetti abbozzi bastarono perchè il Genio della Grecia innalzasse l'arte alla sublimità. Esso col progredire de' civili costumi, mercè di tutte quelle felici circostanze, delle quali abbiam altrove ragionato, cangiò le pietre in uomini, in eroi, in Iddii, che col loro aspetto eccitavano maraviglia e venerazione. Nè però negare vogliamo che i primi sforzi dei Greci sì nella scultura, che nella pittura stati sieno, direm quasi, provocati dalle comunicazioni, ch'essi ebbero coi popoli già inciviliti, siccome erano i Fenicj e gli Egizj: ma eglino soli, quasi dalla stessa natura destinati a stabilire le giuste proporzioni dell'arte, ed a presentare i veri archetipi del bello, corsero coraggiosi alla meta; mentre quegli altri due popoli,

(1) Gli Ateniesi, secondo Pausania (lib. IV. cap 33), pei primi diedero agli *ermi* le forme quadrate. Cicerone (*ad Atticum lib. I. epist.* 8) parla di alcuni ermi colle teste di bronzo collocati su pezzi di marmo pentelico.

giunti ad un terzo del cammino s'arrestarono senza punto tentar di vincere ciò che nell'arte sembrava più difficile a superarsi (1). Questa fortunata metamorfosi della scultura debbesi specialmente agli Ateniesi. Essi non già da spregevoli principj (così si esprime Giustino) come gli altri popoli, alle cose sublimi s'innalzarono (2). « Se non dal cervello di Giove (dice opportunamente il signor Agincourt) per lo meno da quello de' Greci uscì Minerva tutt'armata, non già della lancia e dello scudo, ma del compasso e del pennello; o per parlare senza finzione, se le belle arti nella Grecia giacquero per qualche tempo in quello stato d'infanzia, che in ogni paese fu il primo retaggio delle umane invenzioni, tra' Greci monumenti a noi pervenuti non ci ha opera alcuna che porti l'impronto di un'epoca sì fatta ». È cosa inutile pertanto il volere in oggi rintracciare le orme di un'origine oscura; e cosa vanissima sarebbe ancora il riportarsi all'età di Dedalo, a' suoi automi, a' suoi mobili simulacri, ed alle sue maravigliose e tanto decantate invenzioni: epoca dell'arte ai secoli mitici contemporanea, e perciò d'ogni genere di favole ingombra. Crediamo quindi maggior pregio dell'opera il passare direttamente a que' tempi famosi, in cui i Greci già superato aveano ogni ostacolo, e di cui abbiamo e monumenti e memorie certe (3).

Epoche della Greca scultura

Noi ci asterremo ancora dall'esporre la storia della scultura e dall'enumerare i grandi artefici, cui essa andò della sua gloria debitrice; ma ad un tempo crediamo necessario di accennarne l'epoche più importanti, quelle cioè, in cui avvennero i più notabili cangiamenti nel carattere dell'arte: nella quale ricerca anzi che ingolfarci nell'opere di Plinio, di Winkelmann e di altri insigni scrittori non faremo che seguire le traccie di Agincourt, e quasi trascriverne i sensi (4). La prima epoca pertanto è quella degli scul-

Prima epoca

(1) Leggasi il bellissimo parallelo che tra la scultura dei Greci, e quella de' Fenicj viene stabilito dal signor Agincourt, *Sculpture, Introduction*, pag. 7.

(2) *Non, ut caeterae gentes, a sordidis initiis ad summa crevere.* Justin. *Histor.* Lib. II. cap. 6.

(3) Intorno allo stato dell'arte, e specialmente del *cesellare* a' tempi di Omero, veggasi la descrizione dello scudo d'Achille. *Milizia de' Greci*, pag. 262.

(4) V. *Sculpt. Introduction*, pag. 11 e segg.

tori Egia ed Agelada (1). Questi furono contemporanei di Pisistrato, segnarono un nuovo cammino nella pratica dell'arte, e tentarono d'aggiugnere la scelta e la grazia delle forme alla materiale esattezza, donde nessuno prima di essi osato avea dipartirsi nelle rappresentazioni del corpo umano. L'uno trasmise i proprj ritrovamenti a Fidia, l'altro a Policleto. Ma questi ben tosto si accorsero che i loro maestri sforzati eransi di perfezionare lo stile dell'antica scuola al lume incerto di norme fittizie e spesso anche a detrimento della verità. Eglino dunque rintracciarono i mezzi, onde accostarsi alla natura e creare uno stile largo e grande, senza dipartirsi però dall'esatta immagine delle forme: diedero inoltre all'espressione lo stesso carattere, che dato aveano allo stile; e l'espressione divenne nobile senza punto cessare d'essere varia e multiplice. Vennero per tal modo determinati i veri principj dell'arte, e nacque il *sublime*; seconda epoca, celebre per le maravigliose opere di Fidia nel rappresentare gli Iddii, e di Policleto nel rappresentar gli uomini (2). Ad ambidue la Grecia va pur debitrice delle più perfette opere di *cesellatura*, giacchè a questa specie di scultura sembra che appartenga anche la *toreutica* della quale, al dir di Plinio, essi formarono un'arte: antichissima maniera di scolpire che in ogni tempo fu consagrata al servigio dei templi, ed al lusso de' privati cittadini (3). Ma Prassitele e Lisippo successori di que' due famosi artefici accorgendosi a vicenda che il sublime, onde l'arte andava debitrice ai modelli

Epoca seconda

Il sublime introdotto nell' arte

Epoca terza

(1) Fiorirono verso l'Olimpiade LXXXV. 440 anni prima dell'era Volgare.

(2) Questa è l'epoca del famoso canone di Policleto, *Polycletus fecit et quem* CANONA *artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam; solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur.* Plin. Lib. XXXIV. cap. 8.

(3) Intorno alle opere di *toreutica*, ed alla cesellatura *policroma*, cioè a varj colori, fatto abbiamo un cenno nel parlare del Giove Olimpico, opera appunto di Fidia. Non è tuttavia ben noto il metodo di cui usavano i Greci per la toreutica. Con molto ingegno e con erudizione non minore ne scrisse ampiamente il signor Quatremère nella sua grand'opera che ha per titolo *Jupiter Olympien*, da noi più volte lodata. Oltre quest'autore può consultarsi il Winkelmann nella sua *Storia*, l'Heyne nell'opuscolo *Super veterum ebore eburneisque signis* pubblicato per la prima volta negli Atti dell'Accademia di Gottinga T. I. anno 1770, pag. 121, e l'Abate Ciampi nella sua Dissertazione *dell' antica toreutica. Firenze*, 1815.

lasciati dai loro maestri, consisteva specialmente in un' austera semplicità, in una bellezza severa di forme e di attitudini, avvisarono che coll'attenersi ancor più strettamente alle attrattive della natura sarebbe cosa possibile l'aggiugnere allo stile grandioso anche un sentimento pel cuore, senza punto distruggere quell' effetto che da tale stile già ottenuto erasi sull'anima. Sotto le loro ben avventurate mani nacquero le Grazie e la Venere di Gnido. Essi formarono per tal modo il *bello stile*, cioè lo stile dell' epoca terza, stile che nulla più lasciò a bramarsi per la perfezione della scultura (1). Che però al solo stile di quest'epoca famosissima fu accordato il vanto d'imprimere nelle opere que' due morali effetti, in cui sembrò essere riposta la precipua sorgente delle idee religiose: *ai piedi del Giove armato della folgore gli uomini furono scossi dal timore; ai piedi della Venere essi sentirono l'amore.* Pirgotele in questa medesima epoca, al pari abile in un genere meno possente sull' immaginazione, ma non meno atto a commovere il cuore, intagliava sulle pietre i ritratti dei grandi uomini della Grecia; e ciò egli faceva con arte sì dilicata, sì fina, che nulla mancava alla fedeltà di quelle immagini illustri (2) ». Chi potrebbe per un istante colla fantasia trasportarsi

Stile bello, o perfetto

Intagli nelle pietre

(1) Plin. *Histor.* Lib. XXXIV. cap. 8. All' influenza de' grandi modelli si aggiunsero in quest' epoca gl' insegnamenti ed i precetti negli scritti che alcuni degli stessi insigni artefici composero tanto sulla scultura in generale, quanto sulle particolari specie, siccome sono l' incisione e la *cesellatura.* Antigono e Senocrate, statuarj, scrissero più volumi sull' arte loro. Duri di Samo, ed Ippia d' Elide ne diedero ciascuno un trattato. Menechemo descrisse i procedimenti della fusione delle statue Adeo di Mitilene, Menetore e Sopatero, secondo Ateneo, fecero la storia degli statuarj e degli incisori più rinomati. « Ci ha luogo a credere (dice Agincourt) che Policleto di Sicione al suo *canone*, a quella statua divenuta la norma delle proporzioni, avesse aggiunto una spiegazione od un trattato, che ne sviluppasse tutto il sistema. Se tale opera fosse sino a noi pervenuta, l' accoppiamento dei precetti coi modelli renderebbe compiuta la nostra istruzione sui principj fondamentali della scultura e della statuaria ».

(2) Intorno alle incisioni nelle pietre e nelle gemme può consultarsi l'*Archaeologia* dell' Ernesto colle aggiunte del Martini, *Lipsiae, sumtu Gaspari Fritsch*, 1790, in 8.° Questa preziosa operetta comprende forse tutto ciò che di più importante trovasi nelle opere voluminose, e talvolta indigeste, che sull' argomento delle pietre e de' cammei furono pubblicate dagli eruditi e dagli antiquarj. Essa contiene altresì utilissime notizie intorno ai metalli, ai marmi ed alle altre materie, di cui faceva uso l' antica scultura.

sotto i portici o nei tempj della Grecia, alla presenza degli eroi, le cui statue eransi dalla scultura moltiplicate, degl' Iddii ch' essa vi faceva discendere; o chi potrebbe soltanto credersi trasportato in una galleria ai piedi d' una statua di Lisippo, dinanzi ad una tavola d'Apelle, e tenendo nelle mani un cammeo di Pirgotele e non sentirsi ad un tempo vivissimamente commosso! Questo piacere era riserbato al magno Alessandro, il quale, consecrando all' arti belle i pochi ozj che a lui venivano lasciati dalla vittoria, ordinò a Lisippo di armare della folgore il suo braccio, e ad Apelle di porgli tra le mani una corona di fiori per ornarne la fronte di Rossane (1) ».

Decadimento della scultura

Ma le belle arti, delle quali Alessandro veduto avea i più luminosi giorni, soggiacquero quasi alla medesima sorte delle conquiste di quel Grande. La Grecia dopo la morte del Macedone fu soggetta a violente scosse politiche che la trassero alla rovina. Tali scosse potentemente influirono anche sull'arte. Indarno nel corso de'due successivi secoli alcuni pochi tentarono di ricondurla al primiero splendore: essi ne sospesero od allentarono il decadimento senza poterlo impedire. Le belle arti eransi nondimeno mantenute in fiore per qualche tempo fuori della Grecia nelle regioni toccate in sorte ai capitani d'Alessandro, i quali contratto aveano il medesimo gusto che il loro condottiero. Apelle trovò un asilo nell' Egitto presso il primo de' Tolomei. Questo Principe diede ad operare a moltissimi statuarj ed architetti, ed i suoi successori ne seguirono per lungo tempo l' esempio; ma sotto la tirannide del settimo Alessandria fu dagli artefici abbandonata. Una simile alternazione di favori e di sciagure toccò alle arti nell'Asia presso i Regi della Siria, non meno che presso quelli della Bitinia e di Pergamo; ed alle stesse vicende andarono queste soggette nella Sicilia sotto Agatocle e Jerone II. sino all' epoca in cui Siracusa fu da Marcello duce de' Romani conquistata. Costui tolse alle soggiogate città un gran numero di statue, e pel primo adornò la patria sua con opere di Greca scultura. Le conquiste dell'Asia ne spogliarono ben tosto anche le Greche colonie sparse lungo il Mediterraneo. Più di cinquecento statue di marmo e di bronzo tolte

(1) Agincourt, *ibid.*, pag. 12.

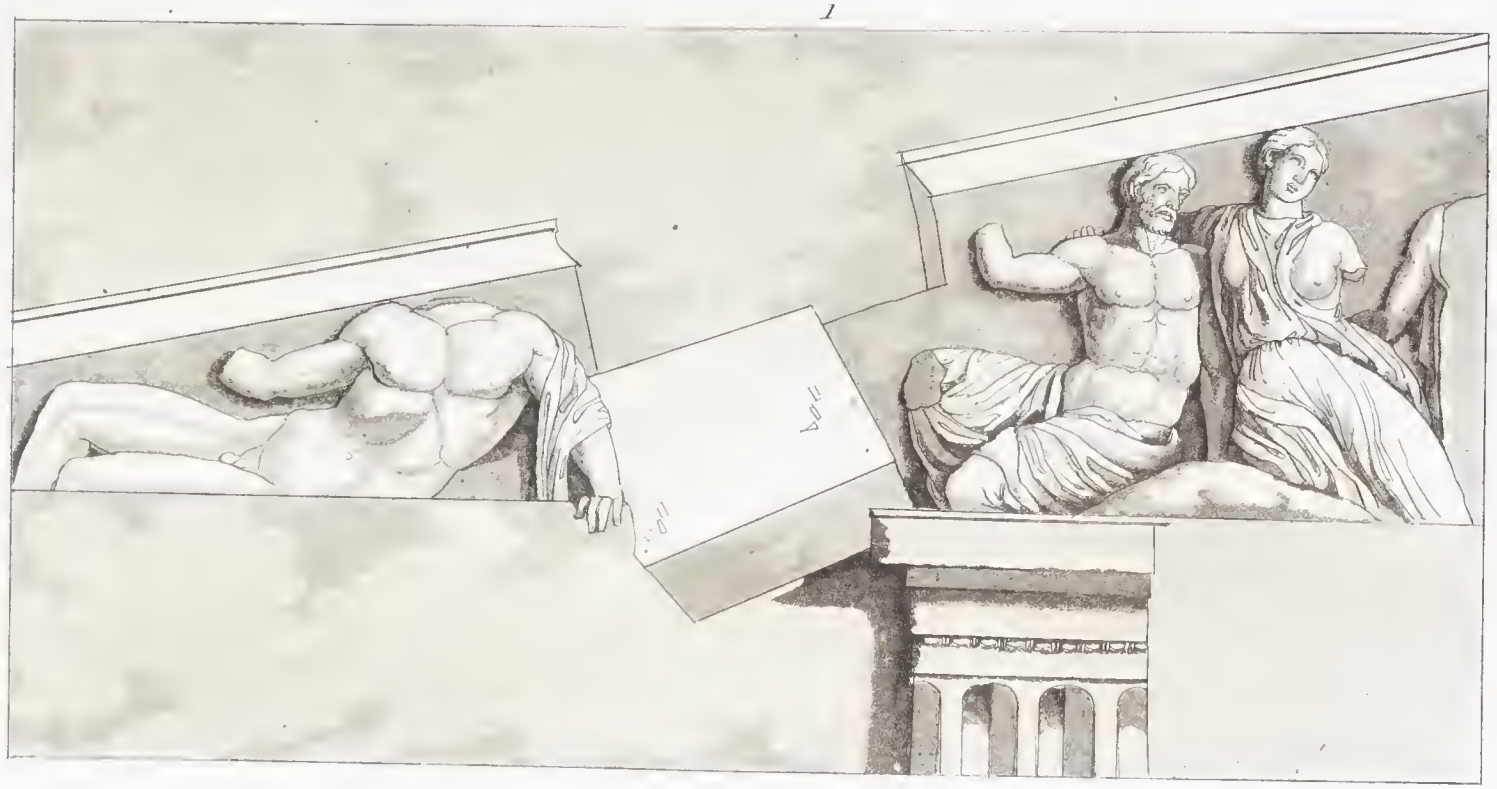
Neque enim Alexander gratiae causa ab Apelle potissimum pingi, et a Lisippo fingi volebat; sed quod illorum artem, cum ipsis tum etiam sibi, gloriae fore putabat. Cicer. *Epist. ad famil.* Lib. V. cap. 12. V. anche Orazio, *Epist.* Lib. II. *Epist. ad Aug.*

alla Macedonia servirono d'ornamento al trionfo de' superbi vincitori. Corinto fu spogliata da Mummio, Atene da Silla. I Romani, avidi ed inesorabili conquistatori, non perdonarono pure ai famosi tempj di Delfo, d'Epidauro, d'Olimpia e di Delo. Que' sacri asili dell'arti belle, que' musei, in cui vedevansi raccolte tante insignissime opere in bronzo ed in marmo, furono preda dell'empio ed ingordo nemico. Dopo quest'epoca le arti costrette furono ad abbandonare il fortunato suolo, su cui aveano per sì lunga età prosperato. Gli artefici Greci privi di commissioni nella loro patria, e tratti nell'Italia dallo splendore del nuovo impero si stabilirono in Roma (1). Ma quivi lungi dal lor cielo natio e quasi non osando abbandonarsi alle inspirazioni del Genio animatore di que' grandi, che creato aveano i modelli e stabilito i principj dell'arte, rivoltisi ad uno stile di pura imitazione diedero bensì alle loro opere non rare volte una somma finezza nell'esecuzione, ma nulla mai produssero di originale o di veramente sublime. Tale fu lo stato della Greca scultura sotto i primi Augusti, e tale essa si mantenne più o meno sino al IV. secolo dell'era Volgare, epoca del totale suo decadimento.

Monumenti di scultura

Premessa brevemente la storia delle vicende di quest'arte, e additati i caratteri delle varie sue epoche, gioverà il soffermarci in alcuni de' più insigni monumenti che di essa ci rimangono. Ma tante e così divulgate sono le opere in cui veggonsi raccolti gl'insigni monumenti della Greca scultura, che lavoro improbo, e fors'anco totalmente soverchio sarebbe stato il volerli qui tutti riprodurre. Aggiungasi che molti monumenti in ogni genere di scultura, lavori di celebri scalpelli, noi già riportato abbiamo nel corso delle varie altre ricerche intorno al Greco costume. Quasi dunque a saggio de' varj stili noi scelti abbiamo quattro soli de' più insigni monumenti; 1.° alcuni brani de' marmi del Partenone; 2.° l'Apolline di

(1) « I Greci furono in Roma poeti, storici, pittori, scultori, architetti, di maniera che s'egli è vero che la Grecia, questo bel paese dopo la distruzione de' diversi suoi Stati e il soggiogamento de' suoi popoli non era più quello delle produzioni dell'arte, è d'uopo riconoscere altresì che il genio ed i principj dell'arte stessa formarono ancora per lungo tempo una sorte di speciale patrimonio per gli individui della Greca nazione. L'albero trapiantato, privo ben anco delle sue radici produceva tuttora in ogni luogo i più bei frutti » Agincourt, *ibid.*, pag. 12. N.° (6).



Fumagalli inc.

Belvedere; 3.° la Venere Medicea; 4.° il Laocoonte. Che se pure taluno accusarci volesse d'aver noi obbliate tante altre celeberrime sculture, siccome sono il Toro Farnese, il torso d'Ercole, la Niobe e simili, noi lo pregheremmo a rammentarsi lo scopo della nostr' opera, ed a riflettere che noi non divisammo già di qui stendere un trattato dell'arte, (che lavoro sarebbe stato immenso) ma d'esporne soltanto un saggio, e di quasi compendiarne ciò che da chiarissimi autori già stato era diffusamente scritto.

Marmi del Partenone

Nella Tavola 1 sono rappresentati alcuni avanzi de' famosi marmi del Partenone, opera celeberrima, eseguita non solamente sotto la generale direzione di Fidia, ma in parte, siccome vuole Visconti, dallo scalpello di quel grande statuario. Intorno ai pregi di questi marmi basterà il dire che l'immortale Canova considerò come uno de' felici avvenimenti di sua vita l'essere stato condotto a Londra, quand'anche dal suo viaggio non altro profitto potuto avesse ritrarre che quello di contemplare que' preziosissimi avanzi. Egli a nome ancora di tutti gli artefici ed amatori dell'arte rende i più sinceri ringraziamenti a Milord Conte d'Elgin perchè trasportati abbia nell'Europa incivilita *queste memorabili e stupende sculture* (1). Il chiarissimo Visconti poi facendosi a determinare il vero luogo in cui collocate erano le sculture dei due frontoni, premette le seguenti osservazioni (2). La prima, essere stata una costante pratica degli antichi quella di porre ne' timpani de' loro frontoni figure di pieno rilievo, invece di bassi-rilievi secondo l'uso moderno. Opere sì fatte perciò vennero certamente scolpite nell'officina dell'artefice, ed ecco il motivo pel quale debbono aver ricevuto un perfezionamento di lavoro, che non sembra richiedersi dal luogo ove furono collocate. La seconda (e questa è comune ai bassi-rilievi delle metope ed anche dell'esterior fregio della cella) essere stati di bronzo, e certamente dorati, sebbene le figure fossero di marmo bianco, pressochè tutti gli accessorj, cioè le armi, gli scudi, gli utensili, gli ornamenti e simili, al qual oggetto si riferiscono i pertugi ed i solchi, che tuttora si ravvisano negli avanzi di quel

(1) Questi sentimenti sono espressi in una sua lettera a Milord Elgin, veggasi il *Journ. des Savans*, 1820, *Février*.

(2) Veggasi la lettera di Visconti premessa all'edizione Inglese dei marmi del Partenone, e *Journ. des Savans*, *ibid.*

famoso tempio. Tali opere perciò appartenevano in parte a quei lavori già da noi altrove rammentati di scultura *policroma*, del qual genere era pure il celebre simulacro di Giove Olimpico. La terza, essere stato il soggetto del frontone d'occidente non la nascita di Minerva, secondo l'opinione di Wheler, e di altri viaggiatori ed antiquarj, ma bensì la gara di questa Dea con Nettuno intorno al nome da imporsi alla città di Cecrope; e ciò egli dimostra primieramente, confrontando i frammenti di questo frontone coi disegni fatti eseguire sul luogo dal signor di Nointel nel 1674, innanzi cioè che il tempio fosse sgraziatamente rovinato dalla bomba nell'assedio de' Veneziani cadutavi; in secondo luogo, dagl'insigni frammenti della stessa Minerva, le cui proporzioni non potevano appartenere che ad una figura di undici o dodici piedi, e tale perciò che dovea esser posta nel mezzo e nella parte la più eminente. Egli congettura quindi che l'altra figura collocata con Minerva parimenti al centro del frontone, e che stata era supposta l'immagine di Giove, non sia che il simulacro di Nettuno: passando poi agli altri frammenti, cui va sempre riscontrando coi disegni di Nointel, rende non solo probabile, ma certa l'opinione, che fosse quivi figurata l'anzidetta gara. Che se tale era il soggetto del frontone occidentale, e se Pausania dopo d'essere entrato nell'*Acropoli*, e dopo d'averne descritti varj monumenti dice che le figure del frontone *della facciata del tempio di Minerva, rappresentavano tutto ciò che ha relazione alla nascita di Minerva*; *e che nel frontone posteriore era espressa la disputa tra Nettuno e Minerva*, ne viene per conseguenza che la facciata, ed il principal ingresso del tempio erano nella parte opposta cioè nell'orientale (1), e che quivi appunto essere dovea rappresentata la nascita di Minerva; ciò che da Visconti vien pure confermato colle erudite sue osservazioni sui pochi avanzi delle sculture, che di questa facciata ci rimangono. Soddisfatti così i doveri, che ci eravamo imposti parlando dell'architettura del Partenone, passeremo a parlare dei monumenti da noi riferiti nella Tavola 1 (2).

(1) *Paus.* Lib. I. cap. 24.

(2) Le forme di questi famosissimi marmi possono ora vedersi anche nella nostra città nella casa dell'egregio scultore Comolli, che le trasse in gesso dagli originali.

La figura mutilata e giacente del *num.* 1, che riempie l'estremità del lato destro del frontone, venne da Visconti, da Quatremère e da Ricardo Lawrence, l'Inglese illustratore dei marmi d'Elgin, riconosciuta per l'immagine del fiume Ilisso. Il Visconti loda in essa quel movimento subitaneo, che la fa apparire animata. « Sembra di fatto (così egli soggiugne) ch'ella si alzi con impeto sorpresa dalla gioja all'annunzio della vittoria di Minerva ». Ma fra tutte le bellezze di questa figura è specialmente ammirabile l'attitudine ond'è legata col soggetto principale ch'essere dovea nel centro, o nella più elevata parte del rappresentato avvenimento. « La compo-« sizione di quest'immagine (dice Lawrence) è da sè sola suffi-« ciente per distruggere l'opinione che i Greci non istudiassero « l'anatomia. L'artefice col solo studio del nudo non avrebbe « potuto giugnere a quel grado di maestria che è sì evidente « in quest'ammirabile produzione (1) ». Le due figure sedenti del medesimo numero sussistono tuttora come qui sono indicate, soli ed ultimi testimonj de' grandiosi ornamenti di questo frontone. In esse Spon e Wheler ravvisarono l'Imperatore Adriano e Sabina di lui moglie. Il signor Barbiè du Bocage le giudicò rappresentare Ercole ed Ebe: ma ora comunemente credonsi essere Vulcano e Venere. Nel *num.* 2, è riferito uno de' pieni, od alti rilievi delle metope. Noi crediamo cosa inutile il soffermarci nella descrizione di questo gruppo; perciocchè il principale pregio di tutte le metope del Partenone consiste nell'arte, mercè di cui il medesimo soggetto composto necessariamente di due sole figure, cioè di un combattente e di un Centauro, venne tante volte ed in tante maniere diversificato in ispazj sempre uniformi. Il signor Quatremère opportunamente avverte che i gruppi di queste metope non debbono confondersi con varie altre simili composizioni, frequentissime ne' monumenti, nelle quali veggonsi i Lapiti coi Centauri azzuffati. Qui sono espressi non già i Lapiti, ma gli Ateniesi dei quali era Teseo il condottiero. E di fatto i combattenti hanno gli stessi scudi e le clamidi stesse de' cavalieri Ateniesi ne' bassi-rilievi delle Panatenee. Nel *num.* 3, è riportato un brano degli anzidetti bassi-rilievi delle Panatenee, già da noi descritti nell'articolo sulla *Religione.* In ambidue de' quali frammenti appajono sensibilissime

Ilisso

Vulcano e Venere

Metopa

Basso-rilievo delle Panatenee

(1) *Elgin Marbles etc.* London, 1818, pag. 33.

le varie degradazioni delle figure, e quindi vie più ingiusta l'accusa, che non ha gran tempo farsi solea generalmente agli antichi scultori, cioè ch'eglino ne' bassi-rilievi dar non sapessero alle figure che un eguale sporto e rilevo. Nel *num.* 4 è la testa d'uno dei due cavalli del Sole, che nell'angolo destro del frontone orientale era rappresentato in attitudine di tramontare. « Quest'ammirabile produzione dell'arte (così l'Inglese illustratore) offre una imitazione della natura tanto esatta, che ci lascia luogo a credere, aver'essa avuto per modello una testa viva. Il principio della vita sembra vibrarsi in ogni linea (1) e l'espressione vi è sì vera e sì indicante il vivace ardore, onde son distinte le razze nobili e generose, ch'essa pienamente corrisponde alla bellissima descrizione di Virgilio. . . . . L'occhio grande e prominente, le magre e spaziose narici, la bocca profonda ed acuta, e la spianata guancia sono distintivi tutti di bellezza in quest'elegante quadrupede, e sebbene essi non si veggano sì di frequente nelle forme grossolane e comuni, sono non di meno esattamente naturali. Questa particolare specie di testa in un cavallo può paragonarsi al volto Greco in un uomo, e costituirne non meno il principio della bellezza (2) ».

L'Apolline di Belvedere

Nella Tavola 2 sono i simulacri dell'Apolline di Belvedere e della Venere Medicea, modelli ambidue della più perfetta bellezza. « Questa statua (dice il chiarissimo Visconti dell'Apolline parlando) « che già da tre secoli si ammira in Vaticano, come il miracolo della « scultura, non può essere tanto degnamente descritta, che si possa « figurare alla fantasia con tutti que' pregi, che si apprendono dal- « l'ispezione oculare. L'artefice, che si era sollevato fino a conce- « pire una bellezza che convenisse ad un Dio, l'ha poi espressa « con tanta felicità nel marmo, che sembra aver realizato la sua « idea con un semplice atto di volontà. Ha rappresentato il figlio « di Latona quando è sdegnato, e ha ritratto nel suo volto lo « sdegno, ma in quel modo che non ne altera la soave bellezza, « nè la interna serenità, inseparabile dalla natura d'un Nume.

(1) . . . . . *Illi ardua cervix,*
Argutumque caput . . . . . .,
. . . . *tum, si, qua sonum procul arma dedere*
Stare loco nescit, micat auribus, et tremit artus
Collectumque premens volvit sub naribus ignem.

Georg. III. 79.

(2) I marmi del Partenone sono forse i soli monumenti di cui abbiasi una data sicura. Essi appartengono certamente al secolo di Pericle.

C. Bottigelli dis e inc
D. K. Bonatti LAT.

« L'arco, ch'ei regge ancora in alto colla sinistra, è già scaricato: « la destra, è un solo istante che ne ha abbandonata la cocca. Il « moto dell'azione non è per anche sedato nelle agili sue membra, « che ne conservano ancora un certo ondeggiamento, come quello « della superficie del mare, il momento dopo ch'è cessato il vento. « Guarda egli il colpo delle sicure saette con una certa compia- « cenza, che mostra la soddisfazione delle divine sue ire. Ma contro « chi ha vibrato gli strali? Non dubitano tutti di rispondere una- « nimamente contro Pitone. Ma perchè non piuttosto contro il « campo degli Achei per vendicare l'oltraggio del suo sacerdote, « vendetta memorabile, ch'è l'occasione dell'Iliade? Perchè non « piuttosto contro l'infelice prole di Niobe (1), onde la materna « offesa non resti inulta? Perchè non contro dell'infedele Coronide, « che faceva essere il figlio di Giove geloso d'un uomo mortale? « O contro gli empj Giganti, che ardivano cospirare contro il trono « paterno? Tutti questi soggetti son più nobili, e più degni d'es- « sere immaginati, che la morte di un rettile; e il suo sguardo « sollevato non sembra osservare un mostro, che strisci sul suolo (2) ».

(1) Tale è il sentimento del Cavaliere Azara. Ed in fatti Orazio stesso (*Carm.* Lib. IV. *Od* VI.) incomincia il suo inno ad Apolline con questa impresa del Nume:

Dive, quem proles Niobea magnae
Vindicem linguae, Tityosque raptor
Sensit etc.

(2) Museo Pio-Clementino, Tom. I. pag. 23 ediz. di Roma. Questa bellissima statua fu ritrovata fralle rovine dell'antico *Antium*: è di marmo Greco finissimo, e ben conservato, non mancandovi che la mano sinistra, ed essendovi le gambe riunite de' loro pezzi antichi: è alto nove palmi Romani e once cinque senza il plinto.

I Greci nelle opere di scultura facevano uso specialmente del marmo bianco, ma in oggi sarebbe quasi impossibile il distinguerne le varie specie. I più pregiati erano il *pario* detto anche *ligdino* dal monte di questo nome nell'isola di Paro, ed il *pentelico*, che traevasi da una cava non lungi da Atene e di cui facevano i Greci maggior uso, perchè di pasta più dolce e più molle, e perciò facile a lavorarsi. Era però men candido del marmo di Carrara. Appartenevano pure ai marmi bianchi l'*imezio* cavato dal monte Imeto presso Atene, ed il *porino* che traevasi dall'Elide; l'*efesino* celebre per la sua bianchezza, il *fengite*, marmo della Cappa-

E di fatto l'azione dell'avvenuto saettamento vi si scorge nella massima sua evidenza.

Sua perfezione

Il simulacro è in ogni parte perfettissimo. I capelli elegantemente increspati, o raccolti sulla fronte e cinti dallo strofio, ornamento proprio degli Dii e dei Re, ci danno una perfetta idea della bellissima chioma del Nume intonso. « Lo sdegno (soggiugne lo stesso Visconti) che appena s'affaccia nelle narici insensibilmente enfiate, e nel labbro di sotto alquanto sporto in fuori, non giunge ad oscurare le luci, o a contrarne il sopracciglio del Dio del giorno. Il *lungi saettante* si ravvisa ne' suoi sguardi, e la faretra appesa agli omeri sembra, che, secondo la frase d'Omero, suoni sulle spalle del Dio sdegnato. Una eterna gioventù si diffonde mollemente sul suo bellissimo corpo, così giudiziosamente misto d'agilità, di vigore e di eleganza, che vi si vede il più bello e il più attivo degli Dei, senza la morbidezza di Bacco, e senza le affaticate musculature d'Ercole, ancorchè deificato. L'aurea sua clamide si allaccia gentilmente sull'omero destro, e i piedi sono ornati di bellissimi calzari, forse di quel genere che da' Greci si appellavano σανδάλια λεπτοσχιδῆ, *sandali di sottili striscie.* Il tronco stesso riservato per sostegno del marmo non è restato insignificante, ma vi è scolpito un serpe, o alludente alla vittoria di Pitone, che allora non potrebbe essere l'argomento del simulacro, o alla medicina di cui Apollo è il Nume, e il simbolo è il serpe ». Lo stesso illustre antiquario è poi d'avviso che questo simulacro appartenga ad uno de' quattro

docia, che al dire di Plinio prendeva il lustro in guisa da servire di tersissimo specchio. I marmi di Lesbo e di Jasse erano di un bianco livido con macchie sanguigne. Oltre i marmi bianchi erano presso i Greci in uso per la scultura moltissimi marmi di varj colori e diversamente macchiati. Tali erano il *caristio* od *eubeo* di color verde mare, il *chio* a più colori ma specialmente venato di nero, il *tenario*, di due specie, una nera, l'altra di un bel verde, il *frigio*, con macchie rotonde di color di porpora, il *nero* di cui erano diverse cave in Lesbo, a Tenaro, e nell'Africa. Lavoravansi anche il *basalte*, l'*alabastro* ed il *porfido.* Veggasi la *Litologia* del Wadd ed il Winkelmann. *Storia ec.* Tom. II. pag. 11 e segg. A' tempi di Plinio erasi in Roma introdotto l'uso d'intonacare le pareti co' più bei marmi tratti dalla Grecia, senza alcun riguardo al vario colore od alla diversa specie, uso da Plinio stesso riprovato. *Histor.* Lib. XXXVI. cap. 6.

celebri Apollini da Plinio rammentati, e che in esso debba ravvisarsi l'Apollo da Calamide scolpito, e che a' tempi di Plinio conservavasi negli orti Serviliani. In tale ipotesi questo simulacro rappresenterebbe l'Apolline Αλεξικάκος, ossia *Averrunco* o *slontanatore de' mali*, e sarebbe forse quella medesima marivigliosa statua, che, secondo Pausania, fu ad Apolline eretta in Atene dopo la cessazione di un male epidemico. Il Nume apparirebbe qui dunque rappresentato nell'attitudine di saettare le infermità e la morte, e perciò col serpe ai piedi, simbolo dei rimedj e della salute.

La Venere Medicea.

Ma fra tutte le statue dall'antichità tramandateci quella che è pure un miracolo dell'arte, e che può chiamarsi il vero archetipo della beltà femminile, è la Venere detta comunemente *Medicea*, perchè spettante alla Galleria di Firenze dai Principi della famiglia Medici fondata. Essa rappresenta Venere nell'atto di nascere o di emergere dalla spuma del mare, e chiamata perciò dai Greci *Anadiomene*. Non è possibile il descrivere colle parole l'artificio, l'eleganza, la bellezza di quest'immagine divina. È opinione di accreditati autori ch'essa sia opera o di Fidia o di Prassitele, o fors'ancora di Scopa, la cui Venere nuda, dicontro al circo Flamminio collocata, superava, al dire di Plinio, la famosa Venere Gnidia di Prassitele (1). Altri la giudicarono opera di Cleomene, valentissimo statuario e di gran nome in Atene, indotti certamente dalla non antica epigrafe, che ad essa vedesi apposta. Sembra che a questo bellissimo simulacro od a quello di Gnido al presente perfettamente simile secondo Luciano, alluda Ovidio con que' versi:

Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponit,
Protegitur laeva semireducta manu,

il qual atteggiamento di Venere alquanto inclinata e vereconda, venne da quasi tutti gli artefici imitato. I capelli della Dea, senza dei quali, come Apulejo afferma nel II. delle Metamorfosi, *sebbene da tutto il coro delle Grazie circondata, e dalla comitiva degli Amori seguita, e succinta il fianco, olezzante di cinnamo, ed irrorando balsami, non può piacere*, appajono indorati con arte finissima, e per opera di antica mano, siccome sembra; essendo

(1) *Plin.* Lib. XXXV. cap. 5.

cosa notissima che così praticavano e i Greci e gli Etruschi, sul cui esempio conformati eransi anche i Romani (1). Le orecchie vi sono traforate, certissimo segno di gemme o di altri preziosi ornamenti

(1) Non solo usavasi di colorire ed indorare alcune parti della statua, ma ancora di pingere sovr'essa le vesti proprie della Deità rappresentata. Ciò vedesi praticato in un' antichissima statua di Diana trovata nelle rovine d' Ercolano l' anno 1760. Essa ha biondi i capelli, bianca la tunica e la veste superiore, intorno alla quale verso l' inferior lembo sono dipinte tre strette fimbrie: la più bassa è di colore d' oro, la seconda è più larga delle altre, ed adorna di fiori e di festoni bianchi in un fondo di scarlatto; dello stesso colore è la più alta. Veggasi Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 31. Nè solo colorivansi, ma talvolta si vestivano interamente le statue sì di legno che di marmo e di bronzo. Clemente Alessandrino riferisce che Dionisio Juniore tiranno di Siracusa fatta spogliare dell' aurea veste una statua di Giove, la fece per irrisione rivestire con una tonaca di lana (*Cohort. ad gent.* num. 4). Da un passo di Tertulliano ci ha luogo a congetturare, che nella Frigia gl' idoli fossero vestiti con abiti ricamati: i quali usi, con pace dei lodatori dell'antichità, non sapremmo se degni siano di lode e di approvazione. Più anticamente ancora alle statue di legno usavasi di adattare la testa, le mani ed i piedi di marmo bianco; e tali erano una Giunone ed una Venere dello scultore Damofonte da Pausania rammentate, e verso l' Olimpiade LX. scolpite. Questo scrittore dice altresì che la Giunone era vestita d' un sottil velo, tranne la faccia e le estremità delle mani e dei piedi. Le suddette parti nelle statue di legno formavansi anche coll' avorio, ed il legno veniva in esse dorato. Così era formata una Pallade che ai tempi di Pausania veneravasi in Egira, ed il cui corpo di legno appariva dorato e a' varj colori dipinto. Lo stesso Pausania racconta che Erode Attico, famoso e ricco oratore ai tempi di Trajano e degli Antonini, collocato avea a Corinto nel tempio di Nettuno un carro a quattro cavalli dorati, che aveano le ugne d' avorio. Sembra anzi che talvolta l' oro venisse coll' avorio combinato in una sola e medesima parte dell' immagine, giacchè lo stesso Pausania descrive un simulacro di Giove a Megara, il cui volto era d' avorio e d' oro. Tali opere appartenevano a quel genere detto *policromo*, e già da noi altrove rammentato. È da notarsi, che i Greci cominciato aveano a scolpire nell' avorio sino dai tempi più remoti; perciocchè Omero parla d' impugnature e di foderi di spade, di letti, e di utensili d' ogni genere lavorati in avorio. Usavasi ancora d' incastrare nelle statue gli occhi formati di varie materie, e di porvi talvolta le gemme ond' imitare il colore dell' iride, siccome fatto avea Fidia nella sua Pallade del Partenone ch' era d' oro, e d' avorio. Gli avanzi del capo della Pallade marmorea ch' era

C Bottigelli dis. e inc.

D K Bonatti l A T.

che un giorno da esse pendevano. A canto del sinistro piè della Dea sorge un Delfino, sopra cui stanno due pargoletti Amori, ed appunto *geminorum mater Amorum* vien detta Venere da Ovidio, nel rappresentar i quali sembra che l'insigne artefice sia stato a sè stesso inferiore, e fors'anche avvedutamente, per non distrarre l'attenzione degli spettatori, e per fare sì che i loro animi fossero dalla sola ed ineffabile bellezza della Dea compresi (1).

Il Laocoonte

Se le due statue da noi poc'anzi descritte ci presentano il modello dell'uomo nella sua più florida età, e della donna nella più seducente avvenenza, il Laocoonte, Tavola 3, ci dà l'idea dell'uomo nella sua perfetta maturità virile, ed in un soggetto, in cui la scultura ha trionfato di ciò che immaginarsi potea di più difficile o di più ardimentoso. « Soggetto tragico (così scrive « Visconti) espressione sublime, disegno maraviglioso, esecuzione « veramente maestrevole sono que' pregi che rilevavano questo « gruppo sin da' tempi di Plinio sopra un popolo di Greche scul- « ture (2) ». L'argomento è tratto dal Lib. II. dell'Eneide, dove Virgilio racconta che Laocoonte sacerdote d'Apolline osando opporsi che introdotto fosse in Troja il famoso cavallo, spirò con due giovinetti suoi figliuoli fra i morsi e gli avvolgimenti di due orrendi serpi, contro di lui dall'implacabile Pallade suscitati. Ma noi non sapremmo meglio descrivere questo maraviglioso gruppo (e forse il

nel timpano occidentale del Partenone hanno due cavità nel luogo degli occhi fatti in guisa da potervi incastrare due globetti di una materia più preziosa. E ciò si praticava nei simulacri non degl' Iddii soltanto ma altresì degli uomini. (Veggasi il vol. I. de' bronzi Ercolanensi) ed anche delle bestie. Plinio Lib. XXXVII. cap. 5, racconta che un leone di marmo posto al sepolcro del regolo Ermia nell' isola di Cipro aveva gli occhi formati di smeraldo, i quali erano sì lucenti, che i tonni in mare al loro aspetto davansi alla fuga.

(1) V. *Museum Florentinum. Statuae antiquae etc. cum observationibus Ant. Fr. Gorii*, pag. 37. Tab. XXVI. XXVII. XXVIII.

(2) Museo Pio-Clementino. Tom. II. Tav. XXXIX., pag. 73, ediz. di Roma.

Questo gruppo è alto palmi Romani otto e once nove; senza il plinto, palmi otto ed once cinque: fu trovato a' tempi di Giulio II. nelle fabbriche annesse alle terme di Tito, nella nicchia che ancor si mostra, da un certo Felice de Fredis sepolto nella chiesa d'Araceli, ove nel suo epitaffio si legge registrata quest' avventurosa scoperta. Visconti.

tentare di far altrimenti ci sarebbe a temerità ascritto) che col riferire le parole dello stesso immortale Visconti. « Un uomo del sangue « de' Re, anzi degli Dei, rappresentato in quella matura virilità, « quando l'anima è giunta alla sua maggior perfezione, e'l corpo « non è ancor decaduto, è il soggetto della scultura. Egli muore, « e d'una morte spaventosa e ferale, cioè da' morsi di due serpi « divinamente suscitatigli contro. Comprende che il suo delitto non « è che un atto di pietà verso la patria, di cui non può fargli « sentir rimorso nè la sua disgrazia, nè la disapprovazione degli « Dei. Egli conosce la sua innocenza, eppure si vede esposto a « morire come un sacrilego nella opinione de' suoi concittadini: e « quantunque preveda che il funesto evento dovrebbe giustificare « le sue cautele, questa idea congiunta colla distruzione della sua « patria invece di consolarlo lo affligge. Nè è egli solo a patire: « più crudelmente che i serpi che'l mordono, gli lacerano il cuore « la compassione e l'amor paterno per due innocenti suoi figli, « vittime come il padre della vendetta di Pallade. Pur non si pente « l'eroe del suo zelo, e prepone il testimonio della propria co- « scienza all'ira degli Dei ed all'opinione degli uomini. Niente meno « che questa sublime idea han voluto esprimere gli autori del Lao- « coonte, e l'han saputa raggiungere collo scalpello, piucchè l'elo- « quenza non sapria fare colle parole ».

Sua espressione e suo disegno

« Siede Laocoonte sull'ara, dove si preparava ad offrire in- « sieme co' figli l'infausto sacrificio a Nettuno. L'artefice ha sup- « posto, che assalito da' serpi sia così caduto a sedere. I suoi sforzi « l'han liberato dal manto che pende sull'ara stessa, e con questo « ripiego la maestria dello scultore si è procurato un maggior campo « in quel meraviglioso ignudo. La positura sedente è stata felice- « mente ideata e per esprimere che nel terribile assalto l'eroe non « ha avuta forza di sostenersi interamente, e al tempo medesimo « per lasciarlo in una situazione che gli permetta ancora qualche « resistenza, e non lo mostri abbattuto. Tutto cospira a rappre- « sentare un eroe che soccombe senza avvilirsi, perchè non si sente « colpevole. La testa non è china, anzi in atto veramente energico, « è rivolta al cielo, quasi rimproverandolo della sua ingiustizia. Il « volto è d'un uom maturo d'una sorprendente bellezza, ed ha « impresso ne' lineamenti il carattere virtuoso dell'animo; e quan- « tunque alterato da violento dolore, conserva un'aria dolce che

« tanto più interessa chi'l mira. Ma nella fronte corrugata, e negli « occhi premuti dalla pena, più del dolore trionfa la compassione « e per lo strazio presente de' figli, e per la distruzione vicina « della sua patria. I capelli scomposti, come in chi s'agita forte- « mente, e per aver egli il viso elevato, lasciano la fronte intera- « mente scoperta: lo che dà all'aspetto del travagliato Laocoonte « una cert'aria di serenità in mezzo agli affanni, ch'è veramente il « prodigio dell'espressione. Le braccia e le mani sono in azione per « liberarsi da' crudeli nodi de' serpi, che stranamente l'avvincono, e « per allontanarne dalle membra i denti micidiali: ma nel tempo stesso « vi si scorge l'impossibilità della riuscita. Il petto è gonfio e pe' do- « lori che soffre l'eroe e per lo sforzo che fa e per le passioni che « preme: il ventre dallo spasimo è contratto, tutte le membra sino « all'estremità dei piedi sono convulse. Tutto però ne fa risaltare il « carattere: il petto sollevato e gonfio nobilita la figura, e la rende « più grandiosa e in apparenza più forte: l'estremità contratte al- « lontanano ogni idea d'abbandonamento e di languore, e ci rap- « presentano lo stato di resistenza ».

Sua composizione

Il chiarissimo illustratore dopo d'aver parlato dell'espressione e del disegno di quest'opera maravigliosa, fassi ad esaminarne la composizione colle seguenti parole: « La figura del Laocoonte « resta mirabilmente contrapposta, mentre il destro braccio si stende « per allontanare il serpe, ed il sinistro si ritrae per distaccarlo « dal morso. Il destro braccio moderno è presso a poco nella si- « tuazione in cui dovette essere l'antico (1), poichè se l'avesse « ripiegato verso il capo, come alcuni pensano, la testa non avrebbe « così bel campo, e l'attitudine terrebbe troppa simiglianza con « quella del figlio maggiore che gli è a sinistra, e che in antico « aveva la destra così ripiegata per isciogliersi da' serpenti, non già « distesa in quell'atto insignificante, in cui l'ha situata il moderno « ristauratore. Di più l'azione di liberarsi da que' nodi mortali, « chiede che Laocoonte stenda il braccio col quale ne afferra le « spire quanto di più può, per vie più allontanare que' mostri « dalle sue membra. Il figlio all'incontro ripiega la destra per di- « scostare il serpe che già le braccia gli avvince; la manca tenta

(1) Intorno al ristauro ed alla situazione del destro braccio veggasi Winkelmann, *Storia dell' arti ec.* Lib. X. cap. 1, edizione di Roma.

« sciogliersi il piede, e'l volto è tutto inteso ad esprimere la com-
« passione per la disgrazia del padre, cui egli guarda con tenera
« afflizione, e con dolore del paterno men sostenuto, e perciò più
« proprio de' giovanili suoi anni. L'altro figlio che è a destra, come
« d'età più fanciullesca, e come si sente attualmente mordere nel
« fianco, è tutto occupato dalla propria sciagura: si contorce ga-
« gliardamente; e intanto che col manco braccio vuol forzare il
« serpe a lasciar la presa, alza la destra e'l volto in atto di chie-
« dere soccorso e di lamentarsi. Ma Laocoonte nol mira; che se'l
« riguardasse, non potrebbe conservar nel dolore tanto eroismo.
« Tutto è condotto con indicibil maestria. Ad alcuni è sembrato
« fuor di proposito l'epiteto di mirabili che Plinio ha dato agli
« avvolgimenti de' serpi intorno alle tre figure. Chi però li consideri
« attentamente e rilevi l'arte con cui legano la composizione, la
« disposizione delle loro spire che lasciano scoperte quasi tutte le
« giunture principali de' tre corpi, la scelta del momento in cui
« mordono il padre e uno de' figli, e'l secondo più mortalmente
« del primo; finalmente l'artifizio col quale mentre uno ferisce
« Laocoonte e l'altro il fanciullo ch'è a destra, tutti e due tengono
« stretto il padre e l'altro il figlio ch'è ancor illeso; chi tutto
« questo maturamente osservi, troverà che non meno delle altre
« questa parte dell'invenzione ha diritto alle lodi e allo stupore
« degl'intelligenti ».

Artefici del Laocoonte

Questa scultura che da Plinio vien esaltata come la più sublime produzione d'ambedue le arti del disegno, fu opera non di un solo ma di tre artefici di Rodi, cioè Agesandro, Polidoro e Atenodoro, tutti e tre dal latino Enciclopedista lodati, e posti fra i più illustri scultori della Grecia (1). E di fatto la scuola Rodia ben ancora ne' tempi in cui davasi lode soltanto alle opere d'un merito straordinario, fu in tanta reputazione, che l'elogio meritossi

(1) *Nec multo plurium fama est, quorumdam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nominari possunt: sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae, et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum, et liberos, draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander, et Polidorus, et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis.* Lib. XXXIV. cap. 8.

di Pindaro (1). Lo stesso Visconti perciò non è alieno dal credere che i tre artefici appartengano ad un'epoca anteriore al Romano impero (come che Plinio forse con quella troppa ricercatezza di frasi, di cui talora fa pompa, dica ch'eglino colle opere loro adornarono il palazzo de' Cesari), a ciò indotto dalla sublimità e bellezza del carattere, *dallo stile de' panneggiamenti ben intesi nelle pieghe, ma poco variati, e privi di certa studiata eleganza, che fu la foriera della decadenza delle arti*, e finalmente dall'osservazione *che questo gruppo non ha mai avuto quel polimento che suol darsi colla pomice alle opere terminate per renderle lucide*, e dall'essere quindi condotto collo stile medesimo del famoso Fauno Barberino.

Il decoro maravigliosamente conservato nel Laocoonte

Ma negli infiniti pregi di questa maravigliosa opera non dee passarsi sotto silenzio quello del decoro sì religiosamente in ogni parte conservato, che ben ancora sotto questo solo aspetto essa ci si presenta come sublimissimo modello dell'arte. E già Winkelmann avea affermato che il carattere generale e distintivo delle più insigni opere de' Greci sì nella pittura che nella scultura consiste in una nobile semplicità, in una grandezza tranquilla tanto nell'atteggiamento, quanto nell'espressione. « Non altrimenti del mare (così egli soggiugne) che in calma si conserva nella sua profondità, come che agitatissimo sia alla superficie, l'espressione nelle figure Greche frammezzo ancora ai patimenti annunzia un'anima inconcussa e grande. Tale anima è dipinta sul viso del Laocoonte; ed anzi non sul viso soltanto, ma in ogni membro frammezzo ancora ai tormenti più atroci. Il dolore che vi si manifesta in ogni tendine, ed in ogni muscolo, e che la penosa contrazione del basso-ventre fa quasi con noi dividere, senza che ci facciamo a considerare nè il volto, nè le altre parti, questo dolore non è commisto con alcuna espressione di rabbia nè sul volto nè in tutta l'attitudine. Qui non odesi quel grido spaventoso del Laocoonte di Virgilio (2): l'aprimento della bocca non ci permette pure di sup-

(1) *Olympionic.* Od. VII. epod. 3, ove lo Scoliaste aggiugne: *I Rodiesi sono i più eccellenti nel fare le statue.*

(2) *Ille simul manibus tendit divellere nodos*
Perfusus sanie vittas atroque veneno;
Clamores simul horrendos ad sidera tollit:
Quales mugitus, fugit quum saucius aram
Taurus, et incertam excussit cervice securim.

porlo; esso indica piuttosto un sospiro di soffocata angoscia, come fu dal Sadoleto descritto (1).

Limiti dell'espressione nelle opere di disegno

Da queste parole di Winkelmann trasse l'ingegnoso e dottissimo Lessing l'idea della sua bell'opera intorno ai rispettivi limiti della poesia e della pittura, e solo egli non è col Winkelmann d'accordo nella disapprovazione che questi benchè di passaggio lasciò cadere su Virgilio relativamente alle grida di Laocoonte. E primieramente egli dimostra, che gli antichi artefici più saggi dei moderni mentre nelle loro opere non altro proponevansi, che la sola bellezza della natura, aveano questa medesima bellezza entro certi limiti circoscritta. Essi rintracciavano quella perfezione dell'oggetto, che fosse più atta a produrre una specie d'incantesimo. Quindi è che la bellezza comune, la bellezza d'un ordine inferiore non era per loro che un soggetto accidentale, cui trattavano per esercizio o per piacevole trattenimento (2). Gli stessi magistrati vegghiavano perchè l'arte non venisse con indegni, deformi, o ributtanti oggetti prostituita. Notissima è la legge dei Tebani, che agli artefici prescriveva d'imitare gli oggetti soltanto in ciò che questi offerir poteano di bello, e gravi pene pronunziava contra gli artefici, che il lor subjetto avessero in qualsivoglia guisa difformato. Una legge degli Ellanodici concedeva ne' giuochi Olimpici la statua *iconica*, cioè di naturale grandezza, a que' soli atleti che stati fossero per ben tre volte vincitori; non volendosi col moltiplicare i ritratti, moltiplicare ad un tempo le opere mediocri, ed al pubblico aspetto immagini esporre o dal vero aliene, o rappresentanti faccie meno che belle. La bellezza era dunque presso i Greci la suprema legge del disegno. Da ciò consegue che tutti quegli oggetti che sembravano incompatibili con tal legge

(1) Winkelm. *De l'imitation dans les ouvrages Grecs de peinture et de sculpture.*

(2) *Chi ti vorrà dipingere*, dice un antico epigramma (Anthol. Lib. II. cap. 4), *giacchè nessuno ama di vederti.* Più d'un moderno artefice direbbe: Sii pur deforme quanto lo può essere un uomo, io non di meno ti ritrarrò: nessuno ama di vederti; che importa? si amerà di ammirare la mia dipintura, non come rappresentante la tua persona, ma come uno sforzo dell'arte mia, che avrà saputo ritrarre la deformità con tanta rassomiglianza ». Lessing, *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poesie et de la peinture.* Paris, *Renovard*, 1802, in 8.° pag. 11.

essere non poteano scopo dell'arti belle, o per lo meno doveano ad essa conformarsi. Alcune passioni, per esempio, ed anche certi gradi di passione si manifestano sul viso con orrende contrazioni, e sul corpo con attitudini sì violente, che tutte ne vengono a smarrirsi le linee, ond'è circoscritta la bellezza in uno stato di riposo. Gli artefici della Grecia si astenevano dal rappresentare sì fatte estreme passioni, oppure le trattenevano entro un tal confine, che l'oggetto conservasse tuttavia una certa porzione di bellezza. Nessuna delle loro opere fu giammai disonorata coll'esprimere la rabbia o la disperazione. Le Furie stesse non erano giammai presentate con aspetto orrendo e spaventoso (1). « Tutta la collera (dice Lessing) si riduceva alla severità. Giove è sdegnato allorchè slancia la folgore; presso l'artefice egli non è che severo ». Questa è forse la ragione per la quale Timante nella sua famosa dipintura del sacrifizio d'Ifigenia dopo d'avere espresso sul viso de' circostanti i varj gradi della doglia a ciascun d'essi conveniente, velò il viso del padre, in cui la passione avrebbe dovuto essere estrema, e quindi ributtante, perchè espressa con contrazioni violente, e sempre orribili a vedersi. L'artefice con quel velo fece un sacrificio alla bellezza (2).

Come sia espressa la passione nel Laocoonte.

Applicando ora queste idee al Laocoonte, qual era mai quivi lo scopo dell'artefice? La suprema bellezza sotto la prescritta condizione del dolore fisico. Questo dolore espresso in tutta la sua violenza avrebbe distrutta ogni bellezza. Era d'uopo per tanto il contenerlo in certi limiti; d'uopo era il ridurre le grida a soli sospiri, non perchè le grida discoprano un'anima debole, ma perchè sfigurano il viso, rendendone disgustoso l'aspetto. Aprasi ben anche colla sola immaginazione la bocca del Laocoonte, e si giudichi; facciasi ch'egli gridi, e si osservi. D'una figura che c'inspirava pietà, perchè ad un tempo esprimeva la beltà e la sofferenza, noi avremo una spaventevole immagine, da cui rimovere vorremmo gli occhi, perchè l'aspetto del dolore ci è importuno, senza che la bellezza dell'oggetto sofferente cangiar possa quest'importuno sentimento nella dolce affezione della pietà.

(1) Vedi Boettiger, *Les Furies d'après les poetes, et les artistes anciens*, Paris, *Delalain*, 1802, in 8.°

(2) Lessing, *ibid.*, pag. 18 e seg.

Questa dottrina è pur conforme ai limiti ed all'indole dell'arte stessa, che non può mai cogliere che un solo istante del dipinto che dalla natura le si offre, e che per gradi suol moversi e progredire secondo l'andamento ed i successivi istanti di una medesima azione; a differenza della poesia cui è dato di rappresentare tutto intero l'avvenimento, e non agli occhi, ma alla sola immaginazione. Quindi è che la poesia ha un più vasto campo, e che, siccome fece Virgilio col rappresentare l'atroce caso di Laocoonte, può il poeta, senza offendere punto la convenevolezza, rappresentare all'animo co' versi le varie epoche di un avvenimento, e per sino quelle circostanze che orribili e ributtanti apparirebbero rappresentate all'occhio coi colori o col rilievo, giusta anche il precetto del Venosino, che

Serius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator . . . . . .

Diversa economia del poeta, e dello statuario

Allorchè Laocoonte alza inumane grida nell'Eneide, non ci ha lettore, che in quell'istante rivolga il pensiero alla bocca dell'eroe sconciamente spalancata. Basta che quelle parole: *clamores horrendos ad sidera tollit* producano all'orecchio un effetto sublime, giacchè gli occhi non hanno qui parte alcuna. Il poeta inoltre ha fatto sì che quest'attitudine dell'eroe preceduta fosse dalle varie epoche dell'avvenimento, ciò che dallo scultore fare non si potea fuorchè con tante opere quante erano le epoche stesse: egli ha disposti gli animi dei lettori, ha fatto sì che le circostanze del tempo, del luogo, degli astanti, e più altri aggiunti addolcissero l'orrenda attitudine, la quale per altro non era che passeggera nell'immaginazione del lettore (1). Al

(1) Ciò che qui dicesi delle arti del disegno, dee per le stesse ragioni, ed anche giusta il precetto di Orazio, applicarsi in gran parte anche alla poesia tragica. Gli stessi limiti sono pure tra l'epopeja e la tragedia. Alcune azioni commoventi e bellissime nell'Iliade diverrebbero orride e ributtanti sulla scena. Quindi è che ad alcuni critici è sembrato degno di rimprovero ben anche lo stesso Sofocle, per essersi dipartito da questa convenevolezza nel suo Filottete, e nel suo Ercole furioso. Che dovrà dirsi pertanto di quelle atroci ed orrende azioni, che talvolta veggonsi espresse su' teatri nostri, specialmente dai compositori de' balli?

contrario l'azione in una statua è permanente, sta sempre dinanzi agli occhi nostri; quanto più viene da noi riguardata, tanto più ci sembra avverarsene l'illusione. Ma se nei gradi dell'affezione non venga scelto il più convenevole, il più fecondo, cioè quello che lasci più libero il campo al pensiero, che cosa rimarrà mai per l'immaginazione? L'ultimo o l'estremo sfogo di un'affezione suol essere sempre il meno convenevole, il meno fecondo. La fantasia non potendo andar oltre le impressioni per mezzo dei sensi ricevute, è costretta a soffermarsi con immagini meno vive, al di là delle quali teme di trovar sempre un limite in quella medesima pienezza di espressioni, che le fu importunamente offerta. Se Laocoonte geme, l'immaginazione può all'animo rappresentare le cause e gli effetti del gemito, e quindi anche le disperate grida, estremo punto dell'affezione: ma se egli grida e smania e si contorce, l'animo ne sente ribrezzo; l'immaginazione non ha più alcun punto ulteriore, su cui determinarsi; essa nel rappresentato oggetto più aspettarsi non dee che gli estremi aneliti e la morte. Gli scultori pertanto del Laocoonte col moderare nella loro opera l'espressione del dolor fisico non altro han fatto che seguire la suprema legge del bello, contenendosi fra que' limiti, che prescritti sono alle arti del disegno, ed hanno a noi tramandato altresì un sublimissimo modello di un'azione espressa nel suo punto più convenevole e più fecondo, cioè nel punto meno ributtante, e più atto a somministrare all'immaginazione la più grande varietà d'idee. Noi abbiam creduto d'intertenere in questa breve digressione i leggitori nostri, perchè vedessero con quale sapienza fossero dai Greci maestri condotte quelle opere, cui dare voleano la più alta perfezione, e vedessero ad un tempo quale fosse il vero carattere delle più belle opere di Greca scultura (1).

(1) Suolsi da alcuni quistionare, se agli scultori del Laocoonte servito abbia di modello la descrizione di Virgilio, o se non anzi il poeta preso abbia ad imitare l'opera di quelli. Veggasi il Marliani, *Topographiae urbis Romae*, lib. IV. cap. 14 e Montfaucon, *Suppl. aux Antiq. expl.* Tom. I. pag 282. Ma, siccome osserva Lessing, può anche essere avvenuto che nè il poeta imitasse gli scultori, nè questi seguissero il poeta, ma che sì l'uno che gli altri attinto abbiano ad una medesima e più antica sorgente. Tale sorgente essere potea nelle opere del Greco Pisandro. Macrobio di fatto afferma essere stata per sino ai fanciulli

La scultura Greca nell' Italia

Noi abbiamo poc'anzi affermato che gli artefici della Grecia, privi di commissioni nella patria, e dallo splendore del nuovo impero tratti nell'Italia si stabilirono in Roma. Gioverà ora il soffermarci con quest'arte trapiantata nel suolo Italico, e l'osservarne le vicende sino al suo ritorno nella Grecia ed al totale suo decadimento. Le bellezze dell'arte già da' Greci artefici in Roma prodigalizzate nella rappresentazione degl'Iddii infiammarono lo zelo religioso degli alteri dominanti. Costoro vollero che dagli autori di quelle opere maravigliose ne fossero eseguite di somiglianti nella loro città divenuta omai regina dell'universo; e colà chiamaronli cogli allettamenti della libertà, degli onori, e d'ogni sorta di ricompense (1). Fra' Greci maestri furono celebri in Roma Arcesilao l'amico di Lucullo, valentissimo nell'arte del modellare, Pasitele, statuario e ad un tempo scrittore, che ben cinque volumi composto avea intorno

notissima cosa che Virgilio nella presa e nell'eccidio di Troja, ed ancora in tutto il secondo libro, avea non solo imitato, ma fedelmente tradotto il poema di Pisandro: *Quae Virgilius traxit a Graecis dicturumne me putetis quae vulgo nota sunt? . . . . . Vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? . . . . . in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et alia ut pueris decantata praetereo.* Saturnal. lib. V. cap. 2 Che se Pisandro avea di ben seicento anni preceduto Virgilio nella narrazione del Laocoonte, gli scultori Greci non ebbero certamente bisogno di prendere dal poeta latino il soggetto della loro opera; nè perciò la somiglianza di questa col racconto di Virgilio somministrar potrebbe alcuna congettura intorno all'epoca, in cui essi fiorirono. Questo medesimo avvenimento era pure in diverse maniere dagli antichi poeti ciclici raccontato. Che che siasi però della preminenza dell'invenzione, è cosa indubitabile che nella composizione gli scultori dal poeta totalmente si allontanarono: il momento da essi preso per l'azione non è pure nell'Eneide accennato: diversissimi sono i nodi dei serpenti. In Virgilio i due mostri alzano il capo al di sopra della cervice di Laocoonte, *superant capite et cervicibus altis*; nella scultura implicano ad un tempo e il padre e i figliuoli; l'uno è in atto di mordere il fianco dell'eroe; e più altre differenze vi si ravvisano evidentissime, che crediamo inutile di qui riferire. Veggasi l'Heyne, *Virgilius etc.* vol. II. *Excursus V. ad AEn. II., edit. tertia, Lipsiae etc.*

(1) Agincourt, *ibid.* pag. 14.

alle più bell'opere dell'arte a' suoi tempi conosciute, Solone incisore in pietre fine, Dioscoride ch'ebbe presso Augusto gli onori stessi che Pirgotele ottenuto avea presso del magno Alessandro (1). Ma tali artefici sebbene al cadere della repubblica e nei primi bei giorni dell'impero coll'opere loro gran lustro recato avessero a Roma, pure non valsero a fondare una scuola che propriamente dir si potesse Romana. Le antiche opere dell'arte prodotte in suolo straniero, ottenevano tuttavia in Roma la palma sulle moderne, come che queste ancora fossero figlie di valenti professori. E già Virgilio sino da' tempi di Augusto, senza punto offendere l'orgoglio de' Romani, conceduto avea ai Greci il vanto e la superiorità nella scultura con que' notissimi versi:

Excudent alii spirantia mollius aera,
Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus;
. . . . . .
Tu regere imperio populos, Romane, memento;
Hae tibi erunt artes . . . . . .

Felici le arti, se mai state non fossero trapiantate dal lor suolo natio (2), o se dagli stessi Greci state non fossero in Roma prostituite, ed alla condizione di vilissime ancelle ridotte!

(1) *Plin.* Lib. XXXV. cap. 12, e XXXVI. cap. 1. Verso quest' epoca si formarono que' ragguardevoli amatori dell' arte, ai quali lo studio ed viaggi nella Grecia aperto avea, per così dire, gli occhi intorno ai pregi ed alle bellezze dell' arte stessa. Giulio Cesare formato avea pel primo in Roma una collezione di pitture, di statue e di pietre incise, opere tutte di Greci maestri. Terenzio Varrone fece pure pel primo una raccolta di ritratti e di disegni, parimente di Greci artefici. Lucullo, tanto da Cicerone encomiato per la squisitezza del gusto, sborsò due talenti per una semplice copia d' una tavola, in cui Pausia avea dipinta Glicera seduta, e coronata di fiori. Cicerone, ed i suoi amici Ortensio ed Attico; Pollione, e Verre stesso, la cui galleria fu uno de' soggetti dell' eloquenza di Cicerone, Agrippa e Mecenate; e finalmente Augusto, che già stato era preceduto dall' esempio di Giulio Cesare, nulla lasciarono intentato per arricchire di Greche sculture i palagi e le ville loro.

(2) Ciò che Virgilio detto avea ai tempi di Augusto fu cento anni

Varie vicende della scultura in Roma

Ma la storia ci dimostra che in una monarchia il gusto dei sudditi modellarsi suole su quello della Corte, e specialmente negli oggetti del lusso e nei piaceri dell'immaginazione. A questa, direm quasi, tirannide della moda andò pur soggetta la scultura. Essa grande, nobile, augusta si conservò sotto l'Imperatore, che il nome appunto meritossi di Augusto; divenne licenziosa, oscena sotto Tiberio, che tra le opere dell'arte quelle soltanto apprezzava, da cui essere potea stuzzicato il suo pravo e voluttuoso gusto; bizzarra e stravagante folleggiò sotto Nerone, che al pari della sua reggia indorar facea le più perfette opere di Lisippo, e che lusingandosi di un maggior diritto alla venerazione de' popoli, allorchè al loro aspetto appariva nella più grande dimensione, comandò allo scultore Zenodoro d'innalzargli una effigie colossale in bronzo, e ad un tempo essere volle con gigantesca proporzione *in linteo* dipinto; vilissima adulatrice prostituissi grossolanamente ai capricci di Caracalla, che il suo capo infame collocar facea sulle più belle statue Greche, troncandone le teste dei Numi. La scultura non di meno ravvivossi sotto taluno de' successivi Imperatori. Il tempio da Vespasiano alla Pace innalzato, e da lui di Greche statue e pitture arricchito divenne pure il tempio dell'arti belle. Essa ricomparve ancora non indegna della sua gloria antica ne' bassi-rilievi che colla direzione dell'Ateniese Apollodoro eseguiti furono sulla famosa colonna destinata a perpetuare i trionfi di Trajano: ma ancor più coraggiosa sotto Adriano rialzossi, e tentò di ricuperare il suo prisco splendore. Testimonio ne sono le statue sotto il nome di Antinoo conosciute. Quest'Augusto esercitato egli medesimo nella

dopo replicato da Marziale sotto Domiziano coll'indicazione ancora dell'epoca e della scuola:

Non est farina recens, nec nostri gloria caeli:
Nobilis Lysippi munus, opusque vides.
Lib. IX. epigr. 45.

Cotal gusto per le antiche statue Greche era in Roma degenerato in una specie di manìa che seco spesso strascinava la rovina delle famiglie:

Insanit veteres statuas Damasippus emendo.
Hor. Satyr. Lib. II. Satyr. III.

pratica dell'arte, non ristrinse le sue sollecitudini nelle sole mura di Roma: sollevò dall'avvilimento la Grecia, diè novella vita ad Atene, condusse a compimento il tempio di Giove ad Olimpia, ed a questo Nume cresse un simulacro colossale d'oro e d'avorio. E certamente avrebb'egli richiamata l'arte alla perfezione, se stato non fosse sì vago della varietà degli stili, e di certe concezioni ardite e gigantesche anzi che grandiose, e se talvolta macchiata non avesse la sua nobile passione con una crudele gelosia contro di que' medesimi artefici, de' quali avrebbe dovuto ambire la rivalità e le gare. Antonino e Marco Aurelio camminarono sulle gloriose orme di Adriano. Le arti gareggiarono nell'ornare la celeberrima villa di Lanuvio da Antonino innalzata. Una statua di Tetide ivi scoperta, come che sciaguratamente mutilata, andar potrebbe del pari colla famosa Venere Medicea. Marco Aurelio, alunno della filosofia e ad un tempo dell'arti belle, quest'Augusto che stato era nella pittura ammaestrato da un sapiente della Grecia detto Diognete, e che nelle opere del buon gusto non mai dipartivasi dai consigli di Erode Attico splendido amatore dell'arti stesse, promosse e favorì più ancora dell'antecessor suo specialmente la scultura. Questa gli diede una nobile testimonianza della gratitudine sua innalzandogli la bella statua equestre che tuttora si ammira nel Campidoglio, e coniandogli una medaglia, in cui è celebrata la giusta apoteosi di lui che sulla terra non altro ambito avea che d'imitare la beneficenza de' Numi (1). Ma dopo la morte di quest'Augusto le belle arti andarono precipitando verso il totale loro decadimento, e più ancora delle sorelle sue la scultura, la quale ben più di esse ha d'uopo del lusso, della magnificenza e della pace. Ben venti Imperatori si disputarono il trono colle armi, col sangue, colla morte. Fra sì ferali procelle qual vita aver mai potea la scultura, arte pacifica e mansueta? Al principio del quarto secolo già caduta era in un irreparabile abbattimento. Prova ne sono le statue di Costantino, ed i bassi-rilievi dell'arco a lui innalzato. Nè essa potè pur risorgere nel suo suolo natio, da che Bizanto divenne la sede dell'impero. Che anzi sotto gli Augusti d'oriente andò trasfigurandosi in guisa di non essere più riconosciuta per quella figlia di Giove che tante maraviglie operate avea. Essa più non apparve, che sotto forme stravaganti, bizzarre, mostruose.

Totale decadimento

(1) Agincourt, *loc. cit.* pag. 16.

Monumenti della decadenza dell' arte

Gioverà ora il prendere ad esame qualche monumento, che all'occhio ci sottoponga lo stato della scultura a Costantinopoli verso la fine del secolo IV.; e gioverà ancora l'estendere il medesimo esame ne' monumenti che portano l'impronta della barbarie dei successivi secoli. Veggasi la Tavola 4. Nel *num.* 1 è fedelmente riportato un medaglione in bronzo, rappresentante il busto di Teodosio il Grande (1). Nel *num.* 2 e nel 3 veggonsi i bassi-rilievi di due delle quattro facciate del piedistallo, ond'è sostenuto l'obelisco Egiziano già da Costantino eretto nell'*Hippodromo* di Costantinopoli, e che essendo caduto per un terremoto venne da Teodosio il Grande rialzato. Nell'uno dei due bassi-rilievi il Gillio, ed il Conte di Choiseul ravvisarono Teodosio nell'atto di assistere ai giuochi solenni, e nell'altro lo stesso Imperatore che sta ricevendo gli omaggi ed i tributi de' riconoscenti Bizantini (2): oggetti allusivi ambidue all'anzidetto rialzamento, che in que' tempi venne reputata impresa ardua e maravigliosa. Questa convenevole analogia colle circostanze dell'avvenimento ci dimostra, che l'arte sebbene fosse di già decaduta quanto all'esecuzione, tuttora conservava al meno in parte l'aggiustatezza degli antichi nel primo concepimento del pensiero, e nella distribuzione dell'opera. Ma le figure vi furono sì maltrattate dai Turchi, più crudeli ancora del Tempo, che è cosa quasi impossibile il riconoscere lo stile con cui furono eseguite. Per supplire a tale difetto si sono aggiunti il già accennato medaglione, che appartiene all'epoca stessa, ed il rovescio *num.* 8 di un medaglione di Costantino colla figura simbolica della città di Costantinopoli. In essi due medaglioni lo stile, quanto alla mossa delle figure, è meno felice che ne' bassi-rilievi del piedistallo, ne' quali le figure che sono in piedi ad onta della monotonia nelle attitudini non mancano di nobiltà e quelle che stanno assise in una specie di tribuna, hanno certa maestà semplice e tranquilla; la quale differenza,

Piedistallo dell' obelisco Teodosiano

Medaglioni di Teodosio e di Costantino

(1) Questo raro e prezioso medaglione, e quello riportato al *num.* 8, furono per la prima volta pubblicati dall'abate Tanini l'anno 1791, nel suo supplimento all'opera del Banduri.

(2) Le figure di questa Tavola sono ricavate tutte dalla grand' opera di Agincourt. I disegni de' bassi-rilievi Teodosiani furono trasmessi allo stesso Agincourt dal Conte di Choiseul, che gli avea fatti eseguire dal signor Fauvel, abile artista, che trovavasi alla corte di Costantinopoli in qualità di Console della Francia.

1

4

9

10

3

7

11

12

8

6

5

Carlo Bottagella inc

secondo Agincourt, proviene dall'essere i medaglioni di conio Latino, ed i bassi-rilievi probabilmente di Greco scalpello, il cui decadimento non era ancora cotanto innoltrato (1).

L'epoca del monumento *num.* 4, può stabilirsi tra il IX. ed il X. secolo. La disposizione del soggetto ci dimostra che la scuola Greca anche nello stato del suo massimo decadimento conservava sempre una certa superiorità sulla scuola Latina. « Cristo (così questa composizione vien'illustrata da Agincourt) assiso in un trono riccamente adorno fra due personaggi della celeste corte ha nell'attitudine sua un notabile carattere di unzione. La Vergine madre ed il precursore che stanno presso di lui, benchè in atteggiamenti poco espressivi non sono privi di nobiltà (2). « Alla medesima epoca dee riferirsi il mezzo-rilievo in avorio del *num.* 5, rappresentante la nascita del Messia. Nella composizione tutte sembrano violate le regole della prospettiva; ma alcune parti vi sono trattate ingegnosamente, e non senza qualche forza d'espressione. Tali sono il gruppo dell'Angelo e del vicino pastore e quello delle femmine, che sollecite stanno intorno al bambino. La Vergine giacente in un letto di forma particolare non manca nè di grazia, nè di una dolce maestà (3). I bassi-rilievi, *num.* 6 e 7, appartengono al secolo XI. epoca la più calamitosa, e portano evidentemente l'impronta del più deplorabile decadimento: totale mancanza d'espressione nelle teste, monotonia nelle composizioni, estrema durezza nelle attitudini e ne'panneggiamenti; ecco il carattere della Greca scultura in quest'epoca (4). Gli artefici, molti de'quali erano mo-

Monumenti del secolo IX. e X.

Monumenti del secolo XI.

(1) La parte anteriore delle tribune presenta un appoggio, od un'inferriata, sostenuta da una specie di Termini, od Ermi; genere di decorazioni, a cui furono nell'architettura sostituite le balaustre, d'una forma meno gradevole, e da cui queste presero forse l'origine loro. *Agincourt.*

(2) Questo basso-rilievo è in avorio, e forma la prima parte di un magnifico *Trittico*, così detto dalle tre tavolette ond'è composto: è tratto dal *Musaeum Christianum* del Vaticano. V. Gori, *Thesaur. veterum Diptychorum.* T. III. Tab. XXIV.

(3) Appartenne già alla collezione del signor Agincourt: trovasi nel *Musaeum Christianum* del Vaticano. V. Agincourt, *Sculpt. Table des Planches*, pag. 12.

(4) Il Salvatore del *num.* 6, occupa il centro di una delle due tavolette d'avorio, ond'è coperto un manoscritto di Vangeli appartenente alla Biblioteca Barberini di Roma. La Vergine in mezzo degli Apostoli,

naci in que' tempi, non potendo, o non volendosi allontanare dalle minutezze delle regole, che loro erano dalla disciplina ecclesiastica prescritte, avevano in certa guisa adottata una liturgia pittorica, sì che nelle loro opere materialmente seguivano una maniera od uno stile consecrato dalla consuetudine, da cui l'allontanarsi stato sarebbe sacrilego ardimento. Per la stessa ragione anche presso gli Egizj l'arte fu sempre in confini strettissimi racchiusa. Uno stile non meno bizzarro si vede nelle medaglie *num.* 9 e *num.* 10, rappresentanti la prima Leone VI. detto il *saggio* ed Alessandro suo fratello e successore, la seconda, Costantino Porfirogeneto figlio di Leone il *saggio* con Zoe sua madre. Le immagini presentano appena la forma umana. La barbarie è giunta a segno tale, che nella leggenda si veggono caratteri Greci frammessi ai Latini: cosa tanto più notabile, quanto che quei due Bizantini Augusti ebbero fama di fautori delle lettere e dell'arti belle. Uno stile assai migliore si ravvisa nelle due pietre incise dei *num.* 11 e 12. Sulla prima è rappresentata in diaspro la Vergine, ed appartiene alla fine del secolo XI. cioè ai tempi dell'Imperatore Niceforo Botoniato, siccome ne fa testimonianza la leggenda intorno incisa (1). La seconda, che è un cammeo a due colori, rappresenta il busto di S. Basilio: è lavoro di stile Greco moderno, ed è tratto dalla collezione dell'abate Lelli illustre antiquario Romano.

Risorgimento della scultura

Noi vedemmo la miseria e l'avvilimento, in cui trovavasi la scultura nel secolo XI. Tale essa si mantenne più o meno sino al secolo XIV. allorquando una novella aurora cominciò a ravvivare le lettere e l'arti belle. I primi raggi spuntarono appunto nel felice suolo della nostra bella Italia. Qui le città e i principi anche fra mezzo alle fazioni si fecero a proteggere e promovere le arti gareggiando con ogni genere di munificenza; e qui verso il 1349, siccome scrive il Vasari nella vita di Jacopo di Cosentino, gli artefici della maniera Greca propagatisi fra noi, da che Costantinopoli caduta era sotto il dominio dei Latini, si unirono con quei della nuova maniera, cioè cogli scolari di Cimabue e formarono in Firenze la ce-

num. 7, è tratta da un dittico, che serviva pure di coprimento ad un manoscritto di Vangeli, già dalla metropolitana di Firenze ora del Museo Barberini

(1) Ducange, *De infimi aevi numismatibus*, (Disser. in Gloss. *Paris*, 1766 T. IV. Tab. III. §§. XXXVIII.).

lebre compagnia di S. Luca Evangelista. Da tale consorzio uscirono que' primi maestri che gettarono le fondamenta delle varie scuole, ond' ebbe poscia sì gran nome l' Italia. Ma la grand' opera non fu che col nascere del secolo XVI. compiuta. Dalle rovine stesse di Roma, dalle reliquie che della Greca scultura si andarono in quella famosa città un dì del mondo reina disseppellendo, uscì una sacra fiamma che animò i Michelagnoli, i Raffaelli e tutti que' grandi, sotto le cui mani ebbero vita i marmi, i metalli, le pareti, le tavole, le tele: secolo felice, secolo de' più maravigliosi prodigj, che dopo mille e più anni di decadenza, e di avvilimento sorse a riaccendere e consolare lo spirito umano: secolo aureo che preparò il luminoso cammino all' Italo Fidia, all' emulatore del Greco scalpello, al divino Canova, di cui non potremo giammai degnamente anco mirare le opere, nè piagnere bastevolmente l' immatura morte.

FINE.

INDICE

DELLE MATERIE.

Apolline di Belvedere, *pag.* 12, sua perfezione, *pag.* 14.
Decoro maravigliosamente conservato nel Laocoonte, *pag.* 21.
Disegno (limite dell'espressione nelle opere di), *pag.* 22.
Economia diversa del poeta e dello statuario, *pag.* 24.
Ermi, *pag.* 2.
Espressione, suoi limiti nelle opere di disegno, *pag.* 22.
Ilisso, *pag.* 11.
Intagli nelle pietre, *pag.* 6.
Laocoonte, *pag.* 17, sua espressione e suo disegno, *pag.* 18, sua composizione, *pag.* 19, suoi artefici, *pag.* 20, il *decoro* maravigliosamente conservato in questo gruppo, *pag.* 21.
Laocoonte, come vi sia espressa la passione, *pag.* 23, se la descrizione di Virgilio abbia servito di modello agli scultori di esso, *pag.* 25.
Marmi usati dai Greci nella scultura, *pag.* 13, n. (2).
Medaglioni di Teodosio e di Costantino, *pag.* 30.
Metopa, *pag.* 11.
Monumenti di scultura, *pag.* 8, della decadenza dell' arte, *pag.* 30.
Obelisco Teodosiano, suo piedistallo, *pag.* 30.
Panatenee basso-rilievo delle, *pag.* 11.
Partenone, suoi marmi, *pag.* 9.
Policleto, suo canone, *pag.* 5.
Scultura, sua origine, *pag.* 1, suoi progressi, *pag.* 3, sue epoche, *pag.* 4, suo decadimento, *pag.* 7, suoi monumenti, *pag.* 8, introdotta in Italia, *pag.* 26, sue varie vicende in Roma, *pag.* 28, suo totale decadimento, *pag.* 29, Suo risorgimento, *pag.* 32.
Sculture in avorio, *pag.* 31.
Stile bello *o perfetto*, *pag.* 6.
Sublime introdotto nell' arte, *pag.* 5.
Toreutica, *pag.* 5.
Venere Medicea, *pag.* 15.
Vulcano e Venere, *pag.* 11.

DELLE TAVOLE.

Tavola del Frontespizio. Veduta di Atene nello stato in cui trovavasi allorchè fu visitata da Stuart e da Revett. Vi si scorgono gli avanzi del Partenone, dei Propilei, del Teatro di Bacco, e del Tempio di Giove Olimpico.
Tavola I. Frammenti de' bassi-rilievi del Partenone, *pag.* 9.
Tavola II. L'Apolline di Belvedere, e la Venere Medicea, *pag.* 12.
Tavola III. Il Laocoonte, *pag.* 17.
Tavola IV. Monumenti della scultura de' bassi secoli, ossia della decadenza dell' arte, *pag.* 30.

Edizione di soli trenta Esemplari.

SPECIAL 84-B.
FOLIO 25636

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY